

## Résumé détaillé de l'intervention de

**Cristina Demaria**

Ma communication tente une synthèse et une mise en parallèle de réflexions apparemment différentes sur l'archive, qui viennent de domaines disciplinaires séparés, bien que complémentaires et contigus, mais qu'il est possible de comparer. J'essaye de faire résonner – dans ce *work in progress* – les champs du savoir et les directions de la recherche que j'ai parcourues, où la pratique de l'archive et son « concept » ont été amplement rediscutés et repensés, sans cependant que l'on ait créé un véritable dialogue entre eux.

*Il mio intervento prova a sintetizzare, e soprattutto confrontare, riflessioni apparentemente diverse sull'archivio provenienti da ambiti disciplinari separati, benché contigui o complementari, ma comunque confrontabili. Tento cioè di far interagire – in un lavoro che è del tutto un work in progress - campi del sapere e direzioni di ricerca che ho frequentato, e in cui la pratica dell'archivio e il suo "concetto" sono stati ampiamente discussi e ripensati, spesso però senza che, tra di essi, si creasse un vero e proprio dialogo.*

À la suite d'une introduction où j'illustre brièvement comment j'ai rencontré le concept d'archive à travers les études sur les mémoires traumatiques et leur documentation, j'approfondis le regard féministe, pour ensuite m'orienter vers cet art « archivistique » (angl. *archival*) ou « *documental art* » contemporaines centrées sur un sujet « ingénéré » (en-gendered) dans ses rapports avec les documents ou la documentation qui devraient en attester l'identité. La dernière partie de mon intervention sera en effet consacrée à l'analyse de l'ouvrage de l'artiste indienne Tajal Shah, intitulée *Repentir*, qui se présente comme une réélaboration de la série de photographies médicales prises au début des années 1880 à l'hôpital de la Salpêtrière à Paris, sur commande du mentor de Freud, le neurologue Jean-Martin Charcot.

*A seguito di una premessa in cui illustro brevemente come ho incontrato il concetto di archivio attraverso gli studi sulle memorie traumatiche e il documentario, approfondisco lo sguardo femminista, per poi muovermi verso quell'arte "archiviale" o "documentale" contemporanea al cui centro vi è un soggetto ingenerato (en-gendered) nei suoi rapporti con i documenti, o la documentalità, che dovrebbero attestarne la stessa identità. L'ultima parte del mio intervento sarà infatti dedicata all'analisi di un'opera dell'artista indiana Tajal Shah intitolata Pentimento, che si propone come una rielaborazione della serie di fotografie mediche scattate all'inizio degli anni '80 dell'Ottocento nell'ospedale Salpêtrière di Parigi, e volute dal mentore di Freud, il neurologo Jean-Martin Charcot.*

Ce que je vais dire peut donc se diviser en quatre parties. Dans un premier volet que

je vais intituler : **Le document, l'avènement et le témoignage**, je parle de comment j'ai rencontré le concept d'archive en analysant la construction sémiotique de la mémoire culturelle et des formes du témoignage, en particulier le statut du cinéma documentaire et son usage des images en tant que « preuve ». Je me suis interrogée sur la valeur des images comme document et comme parties d'une archive, par rapport à la définition d' « avènement », à savoir la partie d'un réel que les images traduisent et contribuent à définir et à redéfinir.

*Ciò che dirò può essere quindi diviso in quattro parti. Nella prima, che intitolerei **Il documento, l'evento e la testimonianza**, discuto di come ho incontrato il concetto di archivio analizzando la costruzione semiotica della memoria culturale e delle forme della testimonianza, in particolare lo statuto del cinema documentario e del suo uso delle immagini come "prova". Mi sono cioè interrogata sul valore dell'immagine come documento e come parte di un archivio, rispetto inoltre alla definizione di ciò che è un "evento" in quanto partecipa di un reale che le immagini non solo traducono, ma che contribuiscono a definire e ridefinire.*

L'archive peut alors être entendue comme une métaphore de la mémoire en tant que procédé toujours en devenir, en construction: dépôt de traces et procédure active de rappel; figure qui indique un lieu, une textualité qui demande à chaque fois d'être redéfinie mais qui, en même temps, garde des traces, qui est donc depuis toujours témoignage. Cette problématique se complique davantage si on considère que notre contemporanéité se caractérise par une mutation connective qui agit profondément sur certaines pratiques actuelles de l'écriture et de l'archive de la mémoire ; une contemporanéité, en outre, qui se distingue par un régime d'après-pénurie (*post-scarcity*) – d'informations, connections, avènements immédiatement disponibles donc pas encore mémorables mais mémorisables – où les catégories mêmes d'expérience et d'avènement sont transformées par la possibilité instantanée – présumée – d'archivage.

*L'archivio può allora essere inteso come metafora della memoria in quanto processo sempre in divenire, in costruzione: deposito di tracce e procedura attiva di richiamo; figura che indica un luogo, una testualità che sempre chiede di essere ri-definita ma che, al tempo stesso, conserva delle tracce, che già da sempre è testimonianza. È questo un interrogativo che si complica ulteriormente se si guarda alla nostra contemporaneità come caratterizzata da una "svolta connettiva", capace di incidere profondamente su alcune pratiche contemporanee di iscrizione e archiviazione della memoria; una contemporaneità inoltre contraddistinta da un regime di post-scarcity (di informazioni, connessioni, eventi immediatamente disponibili e quindi non tanto memorabili, ma memorizzabili), in cui le stesse categorie di esperienza ed evento sono trasformate dalla – presunta - istantanea possibilità di archiviazione.*

Dans la partie que je pourrais intituler **Le féminisme et l'archive** je parle brièvement de comment la perspective féministe a critiqué profondément la définition des études classiques de l'archivistique où l'on considère celle-ci comme : « l'acte de transférer des documents et des données d'un individu, ou depuis le lieu de leur création, dans un dépôt qui est autorisé à évaluer et analyser, préserver et pourvoir à l'accès de ces données et documents ». Le féminisme a défié l'idée d'archive comme dépôt passif et neutre, le dénonçant en tant qu'institution qui donne une forme à la documentation historique à travers l'exclusion et le silence d'autres sujets et d'autres histoires. Quand la théorie féministe a rencontré Foucault, par exemple à travers l'histoire de la performativité de genre de Judith Butler, a commencé à dénoncer le fait que les procédés d'archivage sont construits par la répétition d'un ensemble d'actes particuliers qui sont naturalisés en tant que « codes de comportement et des croyances ». Penser l'archive du féminisme a donc promu une possible politique de la « généalogie » : une recherche qui aborde la construction de la normativité dans son ensemble, et non seulement une tentative de ramener à la lumière des narrations historiques linéaires et cohérentes, de passés oubliés mais existants, tout simplement en attente d'être « dévoilés ». Une politique de la généalogie implique au contraire une confrontation avec les structures et les conditions historiques qui dictent les possibilités du présent, une manière pour imaginer, et peut-être construire, d'autres mondes possibles dans le présent et dans le futur.

*Nella parte che potrei invece intitolare **Il femminismo e l'archivio** discuto brevemente di come la prospettiva femminista abbia profondamente criticato la definizione degli studi archivistici classici, per cui con archivio ci si riferisce all'"atto di trasferire documenti e dati da un individuo o dal luogo della loro creazione in un deposito che è autorizzato a valutare e analizzare, preservare e provvedere l'accesso a quegli stessi dati e documenti". Il femminismo ha cioè sfidato l'idea di archivio come deposito passivo o neutrale, denunciandolo come istituzione che dà forma alla documentazione storica attraverso l'esclusione e il silenzio di altri soggetti e altre storie. Quando poi la teoria femminista ha incontrato Foucault, per esempio attraverso la teoria della performatività di genere di Judith Butler, ha iniziato a denunciare come i processi di archiviazione siano costruiti attraverso la ripetizione di un particolare insieme di atti che vengono naturalizzati come "codici di comportamento e credenze". Pensare l'archivio nel femminismo ha cioè promosso una possibile politica della "genealogia": una ricerca che investe la costruzione della normatività nel suo complesso, e non solamente un tentativo di riportare alla luce delle narrazioni storiche lineari e coerenti di passati rimossi ma già esistenti, semplicemente in attesa di essere "svelati". Una politica della genealogia implica al contrario un confronto con le strutture e le condizioni storiche che dettano le possibilità del presente, un modo per immaginare, e chissà forse anche costruire, altri mondi possibili nel presente e nel futuro.*

Logiquement les modalités par lesquelles les technologies digitales ont, pour ainsi dire, redéfini **le sujet (ou les sujets) de l'archive** sont importantes, à savoir aussi bien l'archive comme concept, que les subjectivités créées à travers les pratiques archivistiques. Il est donc évident que les archives digitales élargissent nos compétences de structuration et de préservation de la connaissance. Mais ce mouvement, cette transformation n'a-t-elle pas peut-être aussi déplacé ou en tout cas influencé le statut même de ce qui est intelligible ? Comment les structures du pouvoir qui règlent l'archive grâce aux nouvelles technologies se sont-elles modifiées grâce aussi au travail créatif et imaginaire de l'art contemporain ?

*Ovviamente importanti sono i modi in cui le tecnologie digitali hanno, per così dire, ridefinito il soggetto (o i soggetti) dell'archivio (terza parte del mio intervento) e cioè sia l'archivio come concetto, sia le soggettività che vengono create attraverso le pratiche archiviali. È quindi indubbio che gli archivi digitali espandono le nostre abilità di strutturazione e di preservazione della conoscenza. Ma questo movimento, questa trasformazione, ha forse anche spostato, o comunque influenzato, lo statuto stesso di ciò che è intellegibile? Come si sono modificate alcune strutture di potere che regolano l'archivio grazie alle nuove tecnologie da un lato, ma dall'altro anche al lavoro creativo e immaginario dell'arte contemporanea?*

L'archive a favorisé – et je me tourne maintenant vers la réflexion sur l'archive dans l'art contemporain – une remise en cause façon dont nous nous rappelons, témoignons et imaginons les intersections entre les domaines de l'éthique, du sublime, du personnel, de l'individuel. Les lieux de mémoire sont des hétérotopies, pour revenir à Foucault : en évoquant l'archive on représente, on invoque, on occupe d'autres lieux, on fait allusion à d'autres espaces. Hétérotopique est l'espace qui en contient d'autres et qui contient également d'autres temps : nous sommes face à une hétérochronie ou bien au drame de l'asynchronie. Ce type d'art est donc archivistique non seulement parce qu'il s'appuie sur des archives formelles et informelles mais aussi parce qu'il les produit et reproduit et il le fait de manière à souligner la nature de tout le matériel d'archive trouvé mais aussi construit, factuel mais aussi factice, public mais aussi privé. C'est aussi par ce biais qu'émerge une logique archivistique différente, comme matrice de citations et juxtapositions, une *intentio*, dirait Umberto Eco, intertextuelle et intermédiaire.

L'archivio ha favorito – e qui mi sposto nell'ambito della riflessione sull'archivio nell'arte contemporanea - un ripensamento del modo in cui ricordiamo, testimoniamo e immaginiamo le intersezioni tra il dominio di ciò che è etico, sublime, personale, individuale. I luoghi di memoria sono dei luoghi eterotopici, per tornare a

Foucault: evocando l'archivio si rappresentano, si invocano, si occupano altri luoghi, si allude ad altri spazi. Eterotopico è infatti lo spazio che ne contiene altri, e che contiene anche altri tempi: siamo di fronte a una eterocronia, o al dramma dell'asincronicità. Questo tipo di arte è dunque archivistica non solo perché si regge su archivi formali e informali, ma anche perché li produce e riproduce, e lo fa in un modo che sottolinea la natura di tutto il materiale d'archivio come trovato ma sempre anche costruito, fattuale ma anche fittizio, pubblico ma anche privato. È così anche che emerge una diversa logica archivistica come matrice di citazioni e giustapposizioni, una *intentio*, direbbe Umberto Eco, intertestuale e intermediale.

C'est dans cette matrice, à l'intérieur de cette logique, que se situe l'exemple que je vais illustrer, où les documents d'archive deviennent une matière visuelle se situant dans cet espace liminaire entre la production et la représentation du passé, entre les faits et les fictions, entre le privé et le public, l'objectif et le subjectif. Il se situe dans cette logique de l'archive mais avec un regard rivé sur la révision féministe et postcoloniale de la connaissance : une révision qui, en analysant l'*archival art* a rarement essayé de définir un possible « temps féministe » inscrit dans les œuvres, à savoir une « notion de temporalité qui comprenne les retours, les accélérations et la discontinuité, où la dimension subjective et objective sont liées à un ensemble de conditions historiques, culturelles et sociales » (Zapperi, 2013, p.23). Le *feminist time* est une procédure anachronique, d'anachronismes contrôlés.

*È in questa matrice, all'interno di questa logica, che si colloca l'esempio che illustro, dove i documenti d'archivio divengono materia visiva, collocandosi in quello spazio liminale che sta tra la produzione e la rappresentazione del passato, tra fatti e finzioni, privato e pubblico, oggettivo e soggettivo. Si colloca in tale logica dell'archivio, ma guarda anche alla revisione femminista e post-coloniale della conoscenza: una revisione che nell'analizzare l'arte archivistica ha raramente provato a definire un possibile "tempo femminista" iscritto nelle opere, e cioè "una nozione di temporalità che comprende ritorni, accelerazioni e discontinuità, dove la dimensione soggettiva e quella collettiva sono legate a un insieme di condizioni storiche, culturali e sociali" (Zapperi 2013, p.23). Il *feminist time* è una procedura anacronica, di controllati anacronismi.*

**Dans la quatrième et dernière partie** je prendrai donc en considération le « Repentir » de Tajal Shah, ouvrage dont le titre révèle une partie de la « méthode artistique » employée. Par ce terme technique, en peinture, on entend les changements et les corrections apportées à un tableau et qui laissent des traces, figures et objets couverts par la peinture par le peintre « repentis ». Dans une dizaine de photographies, Shah, avec une danseuse professionnelle, remet en scène, recrée et reproduit les photographies voulues par Charcot, en ramenant ainsi à la lumière les traces d'une histoire partiellement refoulée autour du féminin, de la « femme »,

comme porteuse du mal de la folie. L'archive de Charcot, et sa recreation, nous parlent aussi de l'art photographique en soi (la photographie comme moyen documentaire pour atteindre la vérité) et de comment il doit être compris dans le contexte des institutions qui l'encadrent, encadrant ce qui est à chaque fois effectivement encadré. L'entreprise photographique de Charcot non seulement lui permet de développer une procédure expérimentale pédagogique et muséologique mais elle lui octroi aussi le pouvoir de prévoir les postures des hystériques, de mettre de l'ordre dans la confusion de la folie. **Voir pour prévoir devient dans ce cas une procédure fondamentale, la valeur même de cette archive remise en scène.**

*Nell'ultima e quarta parte prenderò quindi in considerazione "Pentimento" di Tajal Shah, opera il cui titolo rivela parte del "metodo artistico" impiegato. È infatti un termine che, nel linguaggio tecnico della pittura, indica i cambiamenti e gli aggiustamenti che vengono fatti a un dipinto, e che lasciano indietro tracce, figure e oggetti coperti dalla pittura e dal pittore "pentito". In una decina di fotografie, Shah, insieme a una ballerina professionista, rimette in scena, ricrea e riproduce le fotografie volute da Charcot, riportando così alla luce le tracce di una storia parzialmente rimossa e che riguarda la figura femminile, la "donna", come portatrice del male della follia. L'archivio di Charcot, e la sua ricreazione, ci parlano anche della pratica fotografica stessa (della fotografia come strumento documentale per arrivare alla verità), e di come essa debba essere compresa nel contesto delle istituzioni che la incorniciano, inquadrando ciò che di volta in volta viene, effettivamente, inquadrato. L'impresa fotografica di Charcot non solo gli permette di sviluppare una procedura sperimentale museologica e pedagogica, ma gli dà anche il potere di prevedere le pose delle isteriche, di mettere ordine nella confusione della follia. **Il vedere per prevedere diviene, in questo caso, una procedura fondamentale, il valore stesso di questo archivio rimesso in scena.***

L'archive originel est donc reconstruit, avec l'artiste qui devient le sujet (et aussi l'objet) de l'image, mais surtout il est re-performé, remis en scène à travers ce que Subuhi Jiwani appelle la « transplantation citationnelle », qui greffe un signe (une image et un texte) dans un nouveau contexte, lui attribuant une autre signification.

En recréant les photographies d'archive avec son propre corps, Shah ajoute aux images d'origine une autre couleur de peau, son identité de sujet postcolonial, et ainsi faisant elle signale son empathie, son identification temporaire mais littérale non seulement avec les hystériques mais avec tous ces sujets qui, en marge, inquiètent pour leur diversité et leur imprévisibilité.

*L'archivio originale viene quindi non solo ricostruito, con l'artista che diviene il soggetto (e anche l'oggetto) dell'immagine, ma soprattutto ri-performato, rimesso in*

*scena attraverso quello che Subuhi Jiwani chiama “trapianto citazionale”, che innesta un segno (un’immagine e un testo) in un nuovo contesto, attribuendogli un altro significato.*

*Ricreando le foto d’archivio con il suo stesso corpo Shah aggiunge alle immagini che riprende un diverso colore della pelle e la sua identità di soggetto post-coloniale, e così facendo segnala la sua empatia, la sua temporanea ma “letterale” identificazione non solo con le isteriche, ma con tutti quei soggetti che, marginalizzati, preoccupano proprio per la loro diversità e imprevedibilità.*

Traduction française de M. Orsino